

Vervreemding

Politieke kunstenaars zoeken de spanning tussen de wereld van de kunst en die daarbuiten. Ze willen met hun werk echt effect sorteren en ontwikkelen daarvoor verschillende strategieën. Hoe werken die?

Door **Anke Coumans**

Tijdens de conferenties *Artists Organisation International* in Berlijn in januari van dit jaar, en de conferentie *Being Political* op Academie Minerva afgelopen mei, spraken beeldend kunstenaars en kunstorganisaties over hun positie in de wereld. Deze politieke kunstenaars zoeken in hun werk de spanning tussen wat Jacques Rancière de autonome en heteronome positie noemt. Kunstenaars dus, die met het ene been in de kunstwereld staan, en met het andere in de samenleving. Zij verhouden zich meer direct tot de wereld om hen heen dan andere kunstenaars en zijn zich meer bewust van de impact (symbolisch en werkelijk) die zij kunnen hebben op de toeschouwer en daarmee op het politieke krachtenveld dat onze wereld vormgeeft. Juist omdat impact voor deze kunstenaars van belang is – ze willen echt iets bereiken met hun kunst – zoeken zij een vorm van communicatie die effectief is. Welke strategieën gebruiken deze politiek kunstenaars vanuit hun streven het politieke krachtenveld te bewegen zonder in de val van propaganda en effectbejag te vervallen? In dat laatste geval zou er namelijk eerder sprake zijn van een depolitisering van het publiek, aangezien dat dan in een bepaalde richting wordt gedirigeerd, zonder dat hun kritisch denkvermogen wordt aangesproken.

Over de kop

In het *Kinderproject für Syrien* van het *Zentrum für politische Schönheit* (ZPS) zien we hoe de propagandistische

beeldtaal gebruikt kan worden. Het project verwijst naar het kindertransport uit 1938, waarin 9354 Joodse kinderen Duitsland konden verlaten om opgevangen te worden in Groot-Brittannië. Het ZPS doet een beroep op de Duitse burger om dan ook nu de opvang van een even zo groot percentage Syrische kinderen mogelijk te maken. Het project is een combinatie van beeldende interventies in het publieke domein, die zowel verwijzen naar de Tweede Wereldoorlog als naar politieke acties die tot een daadwerkelijk resultaat willen leiden, namelijk opvang van Syrische kinderen. De acties worden gecombineerd en becommentarieerd via ironisch op te vatten beelden van bijvoorbeeld blijde Syrische kinderen die de Duitse minister van familie zaken, Schwesig bedanken.

Een ander goed voorbeeld van deze ironische mediastrategie is het illegalenformulier van EGBG (Martijn Engelbregt) uit 2003 (Coumans 2010). Het formulier is niet van echt te onderscheiden; het roept mensen op hun illegale medemens aan te geven. Het beeld (ontwerp) zegt: “we leven in een maatschappij waarin het een mogelijkheid is dat de overheid haar burgers vraagt om een ondergedoken persoon aan te geven”. De overheid heeft daarvoor een machtig en dwingend instrument: het formulier. Het formulier is een programma en werkt als een programma, een script. Engelbregt ontmaskert de code van het programma door het te hypercoderen met een inhoud die overdreven is, die wantrouwen zou moeten wekken. Het is een strategie die de gevestigde geaccepteerde communicatie overneemt, kopieert en hem over de kop laat gaan. Daarom wordt deze strategie ook wel overidentificatie of subversieve affirmatie genoemd.

Kritische toeschouwer

Alhoewel in het geval van dit illegalenformulier juist het uitblijven van actie beoogd wordt, terwijl het Kindertransport tot actie aan wil zetten, worden in

als strategie

beide gevallen twee verschillende toeschouwers op eenzelfde manier aangesproken: een communicatief naïeve en een zogenaamd meta-talige kritische toeschouwer. De tweede staat op de schouders van de eerste. Waar de eerste toeschouwer de communicatie serieus neemt, daar begrijpt de tweede de knipoog in de communicatie. Precies in dit onderscheid zit een lastige kwestie. De strategie creëert namelijk een onderscheid tussen mensen die visueel onderlegd zijn, die begrijpen dat een dusdanig actie een kunstactie is, en mensen die dat niet doorhebben: de ‘domme’, naïeve toeschouwer. Deze laatste voelt zich voor de gek gehouden wanneer hij ontdekt dat het hier ‘maar kunst’ is, zeker omdat de artistieke actie niet plaatsvindt binnen een context die hem daarop had kunnen wijzen (het museum), maar in de publieke ruimte, waarin formulieren normaal ook functioneren. En zelfs wanneer de kritische toeschouwer het uiteindelijk overneemt en door heeft dat er een spel gespeeld wordt, heeft hij zich (even) laten meeslepen door emoties van afschuw, of was hij even geneigd te doen wat van hem gevraagd werd. Het hypercodische beeld speelt op propagandistische wijze in op de gevoelens van de naïeve toeschouwer en verwacht dat de kritische toeschouwer er vervolgens afstand van neemt. Datzelfde gebeurt in de beelden van het ZPS. Sterker nog, in hun media-campagne zijn nog veel minder aanwijzingen te vinden die de kritische toeschouwer activeren. Zij maken nog veel ongegeneerder gebruik van de beeldtaal die ontwikkelingshulporganisaties gewoonlijk gebruiken om het Duitse volk tot actie te bewegen. Wat in de beelden van deze actie afwezig is, is de mogelijkheid om of het aanzetten tot het achter de code kijken (Flusser 1998). Wanneer de metatalige kritische toeschouwer niet in de gelegenheid wordt gesteld om de code te doorzien, om te begrijpen hoe hij in een bepaalde richting wordt gedirigeerd, ontstaat propaganda. Politieke kunst kan dus niet zonder een actief acterend kritisch publiek.

Hacken

Wat ontbreekt in de propaganda is de door Victor Sjklovski (1893-1984) al in de jaren dertig van de vorige eeuw benoemde strategie van de vervreemding. Hierbij wordt het vertrouwde vreemd gemaakt op een dusdanige wijze dat het vertrouwde nog wel herkend wordt, maar de toeschouwer er door de vervreemding opnieuw naar kan kijken. Dit gebeurt tijdens de overidentificatie. In dit procedé wordt hetzij het beeld, hetzij het systeem van kijken (de code) vervreemd. Door het systeem te kopiëren en te vervreemden, leren we het te doorzien. Het tegenwoordig veel gebruikte woord *hacken* verwijst evenzeer naar het onschadelijk maken van het systeem door ermee te spelen, het te kijk te zetten, het transparant te maken. Waar propaganda werkt en programmeert door de code te verduisteren, daar werken deze politieke strategieën door de code te ontmaskeren en de programmering zichtbaar te maken.

Slavoj Žižek legde tijdens een recente lezing in de Westerkerk uit, dat de overschrijding van het systeem (de perverse uitwassen ervan) onderdeel vormen van het systeem (of de ideologie). Zij bevestigen het zelfs. De echte subversiviteit zit in het ter discussie stellen van het systeem (of het *frame*) zelf. De subversiviteit van iemand als Snowden bestaat er dus niet uit dat hij het systeem overschrijdt, maar dat hij er buiten treedt.

Poolse Joden

Naast overidentificatie is er nog een veel gebruikte strategie om toeschouwers zich op kritische wijze te laten verhouden tot de wereld om hen heen: *re-enactment*. Hierbij wordt op een vervreemdende, theatrale wijze een gebeurtenis uit het verleden herhaald. Ook hier zorgt de vervreemding ervoor dat een nieuwe verhouding tot die gebeurtenis mogelijk wordt. Het meest bekende voorbeeld van dit moment is de *Jewish Renaissance Movement In Poland (JRMiP)* van Jaël Bartana, waarin een voorstel wordt gedaan voor een terugkeer van alle uit Polen afkomstige Joden naar Polen. Dit gebeurt op verschillende manieren: in films wordt de leider van de beweging aan ons voorgesteld; in tribunaal evalueren de beweging haar geschiedenis en op conferenties presenteren acteurs de beweging. Fictieve en theatrale elementen worden zo geënceneerd dat ze zich als werkelijk bestaand positioneren. Net als

Politieke kunst kan niet zonder een actief acterend kritisch publiek.

de strategie van overidentificatie wordt gespeeld met echte en fictieve posities. De JRMiP laat zien hoe kunst (fictie, verbeelding) en werkelijkheid dusdanig vermengd kunnen worden dat het autonome (kunst binnen haar eigen esthetisch domein) in evenwicht is met het heteronome streven (de kunst die zich verhoudt tot het maatschappelijke domein). De JRMiP is een fictieve beweging, de leden ervan worden gespeeld door acteurs. De beweging heeft een fictieve leider, een fictief logo en voert fictieve gebeurtenissen op (*re-enactments*) om een fictief doel te verwezenlijken: de terugkeer van de Joden naar Polen. Wat binnen deze beweging gebeurt, is echter niet alleen gebaseerd op historische gebeurtenissen, maar zou ook waar kunnen zijn. Er zou inderdaad een beweging kunnen ontstaan waarin Poolse Joden terug willen keren naar Polen.

Stel dat

In sommig opzicht doet de JRWiP denken aan the *New World Summit* van Jonas Staal, waarin hij een podium biedt aan volken zonder politieke representatie. In beide gevallen is er sprake van een 'stel dat' vraag en wordt de ruimte van de kunst gebruikt om binnen de kunst mogelijk te maken wat er in werkelijkheid (nog) niet is. In beide gevallen wordt het publiek aangesproken alsof het gebeurde echt is. In *The New World Summits* treden echter 'echte' representanten van vermeende terroristische organisaties op, terwijl in JRWiP alles wordt geacteerd. Daarom kunnen we in het geval van de Jaël Bartana spreken van fictieve *re-enactments*, terwijl Jonas Staal de ruimte van de kunst gebruikt om een verlangde werkelijkheid echt even een kans te geven. Alhoewel er bij *re-enactment* net als bij overidentificatie gespeeld wordt met waar en onwaar, echt en fictief, onderscheidt deze strategie zich toch op een belangrijk punt: ze is niet deconstructief, maar constructief. De fictie wordt gebruikt om iets aanwezig te stellen wat mogelijk zou kunnen zijn.

Tijdens de conferentie *Being Political* sprak Jonas Staal over de wijze waarop kunst en ontwerpen in het studentenprotest in het Maagdenhuis werden ingezet als 'stel dat' strategieën. De bestaande structuren werden gedeconstrueerd en kunst droeg bij aan het mogelijk maken van nieuwe structuren. Via beelden, banners en nieuwe praktijken werd de Nieuwe Universiteit in het leven geroepen en serieus genomen: zó zou het

ook kunnen. Dit voorbeeld riep trouwens een storm van protest op onder de kunstacademiestudenten in de zaal, omdat de kunsten gedegradeerd zouden worden tot het verrichten van hand- en spandiensten aan een nieuwe utopische werkelijkheid. Je zou met Rancière kunnen zeggen dat volgens een deel van het publiek de spanning tussen de autonome en heteronome positie van de kunsten te ver was doorgeschoten naar de heteronome positie. Net als bij het kindertransport ontbrak ook hier de vervreemdende kritisch makende laag. Waar de *New World Summit* de autonome ruimte van de kunsten als een schil om de *Summit* plaatste (door het als kunstproject aan te kondigen), daar ontbrak dit bij het studentenprotest. Hierdoor werd de verbeelding dienstbaar aan de creatie van een utopische werkelijkheid.

Autonoom

Bij Staal en Bartana zien we hoe het utopische opnieuw een plek krijgt doordat mensen de handvaten krijgen om gestalte te geven aan een andere werkelijkheid. Bij beide is de verbeelding aan de macht. Maar terwijl Staal de verbeelding uit handen geeft, houdt Bartana de regie over de onderdelen waarmee hij een andere mogelijke werkelijkheid opbouwt.

Zowel de strategie van overidentificatie als die van *re-enactment* laten zien hoe belangrijk de rol van de vervreemding is, zowel voor de kunsten zelf als in de wijze waarop het publiek wordt aangesproken als kritisch, zelfdenkend publiek. Wanneer de autonome vervreemdende positie teveel miskend wordt, ontstaat er propagandistische kunst waarin de toeschouwer gedepolitiseerd wordt of in een vooraf bepaalde richting wordt geduwd. Daarmee komt de utopische werkelijkheid dichterbij, maar de vraag is dan natuurlijk wel: ten koste waarvan?

/

Literatuur

- | | |
|---|---|
| A. Coumans, <i>Als een beeld ik zegt, het dialogische betekenisvormingsproces van het publieke beeld</i> , Leiden 2010. | J. Rancière, <i>Het esthetische denken</i> , Amsterdam, Valiz 2007. |
| V. Flusser, <i>Kommunikologie</i> , Frankfurt a/M, Fischer Taschenbuch Verlag 1998. | V. Sjklovsky, 'De kunst als Priom' (1917). In <i>De paarden- sprong</i> . Opstellen over literatuur, Haarlem, De Haan 1982. |